

LES PEDRES I ELS SONS DE BARCELONA

Laureà Bonet*

Universitat de Barcelona

Després d'una llarga experiència en les lletres catalanes, l'avui dia tan oblidat Sebastià Juan Arbó inicià, a les darreries de la dècada de 1940, un cicle narratiu en llengua castellana amb diverses novel·les urbanes que concitaren l'interès de la crítica, i això, al costat de títols capdavaners com *Tino Costa* —narració rural molt encomiada per Miguel Delibes— o *Nuevas y viejas andanzas de Martín de Caretas*, sens dubte la seva obra més reeixida. En aquell cicle destaquen especialment el Premi Nadal *Sobre las piedras grises* (1949), i molt en particular, *María Molinari*, text amb nombroses claus autobiogràfiques que va assolir en el seu moment un gran èxit de públic —dues edicions en el mateix mes de març de 1954 posades a la venda per Luis de Caralt i El Club del Libro—.

Al caliu en part de l'assaig de Walter Benjamin *Sobre Baudelaire* —*Über einige Motive bei Baudelaire*— les presents quartilles intentaran examinar com va prenent cos, s'articula, o literaturitza, una ciutat, Barcelona, en aquestes dues novel·les, tema més que suggeridor i que els estudiosos encara no han pres en consideració. Una construcció mítica sempre ambivalent, a la vegada que amenaçadora i fascinant en mans de Sebastià Juan Arbó, curulla d'elements psicologistes, sociològics i historicistes. Enllaça d'aquesta manera l'autor amb una temàtica urbana que, gairebé no cal recordar-ho, naix en el segle XIX per assolir el seu àpex en la primera meitat de la següent centúria. Així ho testimonien, per exemple, els *Petits poemes en prose*, *Nana*, *La desheredada*, *La papallona*, *La lucha por la vida*, *Manhattan Transfer*, *Poeta en Nueva York*, *La colmena*, *Paterson* i *Mirall trencat*. O, si ens trasllem a altres disciplines artístiques,

* BONET, Laureà. 2004. «Las piedras y los sonidos de Barcelona». *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, núm. 687: 8-11 [Traducció]. Article revisat pel seu autor.

²⁰ I això al costat del Pascual Duarte, *Nada*, *La noria* o *Pedrito de Andía* —vegeu Espinàs (1956)—. Respecte de *Martín de Caretas*, i en una anàlisi primerenca, Juan Luis Alborg el qualificava de «libro de calidad y especie singulares», en suma, «novela magnífica» (1962, 288).

alguna tela d'Edvard Munch i Ernst Ludwig Kirchner, la peça musical de Charles Ives *Central Park in the Dark* o films com *The Crowd* (King Vidor) i *Berlin-Die Sinfonie der Großstadt* (Walter Ruttmann).

ELS PRIMERS RUDIMENTS D'UNA NARRATIVA URBANA

Comentava Juan Ramón Masoliver l'any 1943 —i a *Destino*— que fins aleshores Barcelona no havia quallat encara com a tema en la novel·la realista. Avui dia aquesta asseveració pot resultar una mica injusta atès que tant Emili Vilanova com, sobretot, Narcís Oller havien posat ja els fonaments en la *reconstrucció mitjançant paraules* de la metròpoli catalana —recordem l'avantddita *Papallona*, *La febre d'or*, i sobretot, *Pilar Prim*, en les pàgines de la qual el territori ciutadà està fonament psicologitzat mentre que la seva aparença matriu experimenta sorprenents el·lipsis descriptives—. L'article, comptat i debatut, feia constar que Barcelona

No ha dado [todavía] su medida en la literatura; no tiene, por así decirlo, buena ni mala prensa. Mientras otras ciudades del Continente llenan —con sus calles, plazas y palacios— películas, historias y novelas; mientras conocen una suerte de especialización que induce a autores distinguidos a escribir sobre ambientes, figuras, salones más o menos literarios y tertulias políticas y artísticas de las mismas, la nuestra se caracterizaba [...] por su total ausencia en estas lides: como si nada dijese a la imaginación y al recuerdo de escritores y artistas. (Masoliver 1943, 10)

Un «vacío», remata a la fi el nostre crític, «que deploramos» (Masoliver 1943, 10). Tanmateix, poc temps després, i en les seves dues novel·les, Sebastià Juan Arbó aconseguiria fixar els primers rudiments d'una literatura urbana que —a partir de 1960— cristal·litzarà en títols essencials de Juan i Luis Goytisolo o Juan Marsé: pensem en *Señas de identidad*, *Las mismas palabras*, *Recuento* o *La oscura historia de la prima Montse*. Uns rudiments que, al seu torn, els havien esbossat prèviament Ignasi Agustí i Carmen Laforet amb *Mariona Rebull* (1944), *El viudo Rius* (1945) i *Nada* (1945), sense oblidar *La noria* (1952), de Luis Romero, text intermedi, per tant, entre *Sobre las piedras grises* i *María Molinari*. Juan Ramón Masoliver sembla, doncs, anticipar un futur no llunyà en què Barcelona es convertiria ja en fascinant mite en la narrativa espanyola d'aquest darrer mig segle: recordem, així mateix, els llibres no menys crucials

d'Antonio Rabinad, Manuel Vázquez Montalbán, Esther Tusquets, Eduardo Mendoza o Andrés Bosch —pensi's en la seva novel·la *Homenaje privado*—.

A *Sobre las piedras grises* —el títol és ben il·lustratiu— fàcil resulta observar que Arbó aspira a ordir una rèplica sonora, òptica de la Barcelona que s'estén al voltant del barri Gòtic, la plaça Catalunya, les Rambles, el baix ventre portuari o els berenadors anarquistes del Montjuïc dels temps de la República. És a dir, el soroll estrident del tràfic, el repic de les campanes eclesials, les masses dels carrers com un «rumor de marea» (Juan Arbó 1956, 50), «río turbulento» (1956, 215), «olas muriendo en una playa lejana» (1956, 255), i de la mateixa manera, l'escenografia arquitectònica com una «sombria selva» (1956, 274), una imatge tan arrelada, a la vegada, en certa tradició literària —Petrarca, *La Celestina* o fray Luis de León—. Partícules semàntiques, totes aquestes, que rebrotarien amb un singular vigor en *María Molinari*: «vasto y sordo rumor» (Juan Arbó 1957, 8), «ruido de una marea lejana» (1957, 12), «lejano rumor» (1957, 93), per citar-ne alguns enunciats que segreguen, novament, una expressivitat de caràcter líquid, sonor, espacial.

Ara bé, no es tracta d'una cartografia inerta, impassible o mineral. En aquest paisatge s'infiltra, ben al contrari, un flux d'una vivaç historicitat: la Gran Guerra europea, la Segona República espanyola o la violència social que presagia el conflicte civil de 1936. Ja en aquesta confluència entre l'espai urbà i el temps històric Juan Bausá —el protagonista del relat— interioritzarà justament aquesta agitació col·lectiva: així ho testimonia la seva visió de la ciutat com un «mar tenebroso» (Juan Arbó 1957, 14), com «ola tras ola» (1957, 47), o un cop més, com una «oscura selva» (1957, 66). Un monòleg d'aquest personatge gairebé dostoievskià —amb tantes afinitats amb l'indefens príncep Mishkin— reflecteix molt bé aquesta sedimentació d'elements físics, sociològics i d'època: «Estás solo; las gentes van y vienen, pero tú estás solo; inmensamente solo, y en la ciudad eres una hormiga a la que uno, si le da la gana, aplasta con el pie, así, como una miserable hormiga, y con él aplasta a toda su familia» (1957, 217). D'aquí sorgeix un *sentiment d'estranyesa* punyent: l'urbs es muda en quelcom aliè —aliè, i a la vegada, perillós—. El següent text és més que il·lustratiu, per mitjà d'una enunciació ara extradiegètica per bé que propera al protagonista, ja que es desenvolupa en un present que sobreix d'instantaneïtat:

La lluvia continúa cayendo. Las gentes pasan con indiferencia, protegidas por su paraguas, envueltas en sus impermeables, extrañas,

lejanas, como de otro mundo. No tienen nada con él ni él con ellos. Está solo. [...] Ante él está la Rambla, como un gran río turbulento, ruidosa y agitada [...]. La gente sigue pasando junto a él bajo sus paraguas, envuelta en sus impermeables, silenciosa, lejana, como si fuese de otra raza y Barcelona se hubiera convertido en una ciudad extranjera. (1957, 214-215 i 218)²¹

La gernació com un signe amenaçador de la deshumanització a què havia arribat la moderna metròpoli fou analitzada ja l'any 1845 per Engels en una famosa pàgina de la seva *Situació de la classe obrera a Anglaterra*, que com és ben sabut, constitueix el punt de suport de l'assaig de Walter Benjamin sobre Baudelaire. Aquesta pàgina —que fàcil resulta d'acomodar a la narrativa d'Arbó— adverteix que els «sacrificis» que ha cobrat Londres per constituir-se en una gran urbs

es descobreix únicament més tard. Si es camina [...] al llarg dels carrers, obrint-se pas amb prou feines entre la multitud [...] es nota que aquests londinencs han de sacrificar [...] la seva humanitat per assolir totes les meravelles de la civilització en què abunda la ciutat. Que mil forces latents han hagut de quedar [...] suprimides, per tal que algunes poques es desenvolupin plenament [...]. La mateixa agitació dels carrers té quelcom de repulsiu, quelcom contra el qual es rebel·la la naturalesa humana. Aquests centenars de milers d'individus [...] no són tots homes [...] amb el mateix interès de ser feliços? [...] No obstant això, avancen junts com si no tinguessin res de comú [...] i l'únic acord entre ells, tàcit acord, és que cadascú es mantingui al seu costat de la vorera perquè els dos corrents de la multitud no es destorbin el pas recíprocament, sense que cap es digni llençar una mirada a l'altre. La brutal indiferència, el dur aïllament de cada individu en els seus interessos privats, apareixen més desagradables i xocants com més junts estan aquests individus en un petit espai. Tot i sabent que l'aïllament de cadascú, el sòrdid egoisme, és [...] el principi bàsic de la nostra societat actual, enlloc no apareix tan descarat [...] com aquí, entre la multitud de la gran ciutat. (Engels 1980, 59)²²

²¹ He fragmentat aquesta citació per l'extensió del passatge, un dels més dramàtics de la novel·la.

²² Aquest text, juntament amb l'assaig de Benjamin *Sobre Baudelaire*, fou ja el punt de partida del meu estudi «Luces de la ciudad. Notas sobre la aparición de la metròpoli capitalista en la narrativa de Narcís Oller» (Bonet 1983, 65-115).

CICATRIUS BÈL·LIQUES

A *María Molinari* la intersecció entre l'espai —Barcelona— i la temporalitat —les darreries de 1940— destil·la també un sorprenent semantisme dramàtic i testimonial: constitueix un cronotop perfecte. Valgui confessar-ho: si *Sobre las piedras grises* apareix avui com una obra situada en una llunyania gairebé del segle dinou —la seva factura resulta així mateix discutible en més d'un punt—, *María Molinari* és, al contrari, una novel·la que amb els anys s'ha anat enriquint enormement, sobretot pels seus detalls més documentals. Ara bé, es tracta d'un documentalisme que no s'esgota en simple notícia d'un món ja dissolt, sinó que, al contrari, el component documental impregna aquí amb una singular expressivitat els altres dos eixos estructurals del relat: la ideologia —de l'autor— i el joc de tensions entre els actants que poblen la ficció construïda amb pols ferm per Sebastià Juan Arbó.

Em manquen dades a l'abast, però diria que *María Molinari* pot perfectament emparentar-se amb la narrativa —aleshores tan en voga— d'un Graham Greene, una narrativa que sol analitzar casos de consciència malaltissos, ombrius, propers a una certa crispació fulletonesca —en el sentit menys pejoratiu del terme—: pensem sobretot en *The End of the Affair*, relat «londinenc» que veié la llum l'any 1951 i amb tanta presència en l'Espanya d'aquell temps. Al seu torn, Arbó, abans de tot infatigable narrador d'històries, aconsegueix plasmar una trama que atrapa els lectors des del primer paràgraf. Trama mòbil, nerviosa, gens tediosa: una mica en la línia ara d'un Baroja, d'aquell Baroja que tant admirava el nostre autor i al qual dedicà una apassionant —i apassionada— biografia, com és ben sabut...

Per *María Molinari* es dissemina una topologia barcelonesa més àmplia, i atapeïda, que a *Sobre las piedras grises*: la plaça Catalunya, els barris portuaris, els carrers de pedres gastades pel temps que conflueixen en la plaça de la Gardunya, però també l'Eixample, el passeig de Gràcia, les *torres* de la Bonanova, a la falda del Tibidabo —lloc en què conclourà dramàticament aquesta novel·la—... Una geografia barcelonesa inserida al seu torn en un període cronològic curtíssim, si bé intens, en termes històrics: entre les acaballes de 1947 i el començament de 1949 —els mesos, val a dir-ho, en què Arbó redactà *Sobre las piedras grises* i obtingué, al gener del 1949, el Premi Nadal—. Aquesta confluència espaciotemporal, cal reiterar-ho, és l'eix genotextual del relat, poblat de mil filaments d'íctics: la ciutat, fins i tot el cos o la ment d'alguns dels seus habitants, mostren ben a les clares les cicatrius del nostre

conflicte civil. A aquesta marea enganxosa, d'aigües negres i pútrides sorgida amb el drama de 1936, se sobreposa a més la segona guerra mundial, l'enfonsament de l'eix germanoitalià i l'inici de l'anomenada «guerra freda»: en alguna pàgina, Arbó transcriu, com en un *graffiti*, notícies periodístiques sobre aquests darrers esdeveniments, de manera que el joc de tensions entre els personatges no es desenvolupa en un buit abstracte sinó immers en una atmosfera històrica que pot arribar a ser angoixant. Un temps gairebé fisiològic, per consegüent, que s'expandeix pels carrers i els interiors de l'urbs, saturant així mateix la parla, la sensibilitat dels seus habitants.

Félix Daura, pintor fracassat, amb una psicologia novament propera a alguna criatura dostoievskiana —*L'home subterrani?*— es descriurà com posseït d'

una inquietud, algo así como una sed de vivir atrasada, un ansia rabiosa de goces, que no le dejaban reposar. [...] La guerra debió haber ayudado mucho en este cambio; había ido al frente, y volvió cambiado. [...] Él pensaba que la guerra se lo había desbaratado [todo]. «La revolución me fastidió —decía entonces—. Después de la revolución de dentro, vino la guerra de fuera. Entre la revolución y la guerra...». (Juan Arbó 1957, 20)

Al seu torn, un periodista, Antonio Andrada, es caracteritza com un «hombre mordaz, de palabra amarga» que «tenía una cicatriz junto al ojo derecho; una reliquia de la guerra» (1957, 84). Per acabar, el barri on malviu Daura està habitat per éssers espectrals, malferits també per l'enfrontament bèl·lic de 1936. Així doncs, la casa seva

era vieja, húmeda y sombría, como todas las de la calle; tenía cuatro pisos, en algunos de los cuales se amontonaban familias enteras. [...] Las llagas de la revolución se mantenían allí más vivas; la necesidad las agrandaba, las hacía durar más, las enconaba con recuerdos; allí se sentía aún con fuerza la resaca [de la guerra], y aquí y allá en la playa desierta, había un resto del tremendo naufragio. [...] Todo allí era sombrío, triste; era un rincón del infierno. (1957, 230-231)

En aquella Barcelona glacial —però al mateix temps mostrant una insòlita bullícia literària: discussions sobre Sartre, Ortega, Baroja—, la recentment conclosa guerra mundial s'adhereix com una nova pell dramàtica en la seva arquitectura i en els seus habitants, en els seus recintes públics i privats, fets que incrementen encara més la historicitat de *María Molinari*. Així doncs, en el recentment inaugurat Cine Windsor, «en la ancha vía Diagonal» (1957, 54), s'estrena *La señora Miniver*, el film de William Wyler, segons refereix Sebastià Juan Arbó en un dels capítols inicials de la novel·la. Abans de projectar-lo hi

passen un documental els fotogrames del qual provoquen aquesta reflexió del protagonista: «Estoy harto de ver americanos [...] y al lado de ellos, en la Alemania vencida, ancianas trabajando entre ruinas [...], chiquillos corriendo tras un carro de basuras del ejército americano para recoger los desperdicios» (1957, 55). Gairebé resulta ociós recordar que la premsa d'aquell temps oferia imatges similars: el peu d'una fotografia inserida en un *Destino* del 6 d'abril de 1946 comenta, per exemple, que «Ruinas, niños sin hogar ni familia, mutilados y hambre, tal es el panorama con el que deben enfrentarse los aliados en Alemania».

ENTRE DOSTOIEVSKI I SARTRE

Quan a continuació passen per la pantalla *La señora Miniver*, desenvolupa Arbó una convulsa paràfrasi d'algunes de les seves seqüències, paràfrasi per la qual s'infiltra novament el malestar col·lectiu de l'època, la torbació davant del món incert sorgit després de les cendres de 1945. Un fragment d'aquest comentari diu així: «Los seres se movían [por el ámbito desasosegado de la película] como prisioneros, perdidos, solos, en una total indefensión. Era como si estuvieran encerrados [...] en un oscuro recinto, sin posibilidad de escapar, sin puerta alguna de salida y bajo una amenaza creciente» (1957, 64). Per a després prosseguir: «La amenaza [bélica] parecía extenderse hasta el público, reventar de la escena, hacerse actual y verdadera. Los rostros levantados, fijos todos en la pantalla, mostraban su expresión anhelante bajo el reflejo espectral del proyector; se adivinaban blancos, sin sangre...» (1957, 65).

Aquesta sensació «existencialista» de la por davant del desconegut, aquest culte pel detritus, aquesta consciència propera a l'*huit clos* sartrià, aquestes psicologies desconjuntades que pul·lulen per les pàgines de *María Molinari* —fins i tot una cromatologia nocturnal molt reveladora— aporten a la nostra novel·la un sorprenent caire no llunyà al d'alguns escrits de la *gent jove* del mig segle que, cap a 1950, començava ja a bullir en les lletres hispàniques. I tot això malgrat la ideologia tan conservadora de l'autor, ben diferent de la d'aquests joves «resistencialistes», per emprar un qualificatiu molt de l'època. Seria utilíssim, al respecte, dur a terme un acarament entre determinades imatges, símls pictòrics que s'estenen per *María Molinari* i construccions figuratives no menys crepusculars que, posem per cas, esquitxen les

pàgines d'*Escuadra hacia la muerte*, d'Alfonso Sastre (1953), o *Juegos de manos*, de Juan Goytisolo (1954).

Ara bé, si en aquestes dues obres juvenils resulta fàcil percebre diverses reminiscències sartrianes, en Arbó impera, ans al contrari, un expressionisme d'arrel dostoievskiana —l'autor eslau és, juntament amb Baroja, un dels mestres de l'escriptor ampostí, segons demostren nombrosos articles seus publicats a *La Vanguardia* per aquell temps—. Així doncs, Sartre surt molt malparat d'alguna polèmica que entaulen els personatges de *María Molinari* a propòsit de la representació d'*Huis clos* en una vetllada semipública, vetllada que —notícia no menys reveladora— oferí en la Barcelona de 1948 el Teatro de Estudio dirigit per Juan Germán Schroeder, i amb un jove Adolfo Marsillach com a actor principal.²³ Per contra, Dostoievski és, pel seu maleïdisme, per la seva consciència tèrbola, pel seu inquietant conservadorisme la figura exemplar que s'insinua per les pàgines de la nostra novel·la. El Félix Daura —reflex de l'*Estudiante que va morir boig?*— es definirà justament a ell mateix com «un Karamazof» (1957, 276) i un quadre seu es descriu, amb un qualificatiu farcit de ressonàncies culturals, com un «grito» (1957, 111).

Però tornem a la Barcelona que Arbó reconstrueix a *María Molinari* mitjançant una intensa —i afortunada— alquímia literària. És una gegantesca imatge que, com a *Sobre las piedras grises*, atreu i repelleix, fascina i atemoreix. Ara bé, construcció simbòlica molt més complexa, insisteixo, que en el primer llibre: més bella en els seus moments d'atracció, i més torbadora en els seus instants de repudi. De manera que aquesta bipolaritat en un escriptor d'arrels rurals i mentalitat conservadora com Sebastià Juan Arbó s'atiranta notablement en aquestes pàgines —un conservadorisme, convé matisar-ho, incòmode, gens benèvol, fins i tot una mica anàrquic—. Vegem, en primer lloc, una estampa plàcida: Barcelona al capvespre sota la mola blava del Tibidabo —la muntanya que per al nostre autor ofereix sempre pau, quietud—.²⁴ Es refereix aquesta vinyeta que a Andrés Albarà, protagonista del relat,

le gustaba vagar [...] en esta hora tranquila, cuando el cielo de ópalo brillante se abre sobre el ancho paseo [de Gracia], los árboles levantan sus negros ramajes dibujando trazos vigorosos, y abajo se camina sumergido en una sombra grata, dijérase protectora, en la soledad acompañada [...]; le gustaba caminar así, confundido con la multitud y solo

²³ Es poden consultar diversos testimonis d'aquesta representació sartriana a Bonet (1994, 231).

²⁴ Per exemple: «contemplant en la parte alta [de Barcelona] la silueta azul del Tibidabo: la silueta del monte continuará erguida, protectora, frente a la ciudad» (1957, 118).

a la vez, antes de que aquí abajo encendieran los faroles, antes de que en el cielo se extinguiese el postrer reflejo del sol, y la bellísima silueta del monte [Tibidabo], levantada allí en el fondo [...] fuese confundéndose con el cielo en una leve bruma azulada... (1957, 46-47)

Però, contrastant amb aquesta placidesa paisatgística, una estampa ara estremidora, saturada un cop més d'espès historicisme —les seqüeles de la guerra—, i inserida en el *baix ventre* de Barcelona: aquesta topografia sembla no llunyana a l'escriptura miserabilista de *Las últimas horas* de l'avui dia també oblidat José Suárez Carreño, i per això, poc afí als canons polítics del moment. Andrés Albará s'endinsa amb un amic seu per un carreró proper al port i l'escena es desenvolupa d'aquesta manera:

Más allá, un organillo, frente a la puerta abierta de un bar, lanzaba al aire sus sonos alegres. Algunos golfillos bailaban muy agarrados, con actitudes chulescas; algunas [de las adolescentes] que vendían tabaco habían abandonado el puesto y acudían a la fiesta. Ya de lejos, venían [también] agarradas, bailando. Abundaban, sobre todo, las chiquillas, y a falta de muchachos, bailaban entre sí. [...] A medida que [Albará y su amigo] se adentraban, las rameras se hacían más abundantes; surgían no se sabía de dónde, se les acercaban, les rodeaban. [...] En un portal había dos muchachas hablando; parecían dos niñas. Albará las miró. Algunas, es verdad, lo fingían, y usaban faldas cortas y calcetines y zapatos de tacón bajo, y se peinaban el cabello en trenzas, para ofrecer más atractivo; pero la verdad era que las había muy jóvenes. La miseria que había seguido a la guerra había aumentado la corrupción; la necesidad arrojaba inocentes sin cesar al sacrificio, empujadas en la mayoría de los casos por sus propios padres. (1957, 100 i 102)

Com a contrast ara panoràmic, unes imatges de Barcelona des del vessant del Tibidabo, a través de la mirada agonitzant de Félix Daura —en citació novament fragmentària—:

se levantaban [en primer plano] edificios solitarios, cajones inmensos plantados sobre la tierra, con pequeños rectángulos iluminados, y dentro los hombres [...]; a sus espaldas [ya más lejos] la ciudad se allanaba con sus millares de luces, con sus seres humanos. La ciudad se alejaba —se allanaba— hacia el mar, hacia la noche. [...]; la ciudad se extendía a sus pies, brillaba a sus pies, como un cielo sucio bajo otro cielo, un cielo al revés. [...] Abajo había un oscuro pulular de bestias carniceras, huyéndose y buscándose, devorándose sobre la tierra [...]. (1957, 307 i 309)

D'igual manera ho havia dit l'autor a *Sobre las piedras grises*, a través ara de la mirada de Pedro Muñoz, el rebel àcrata, a punt ja d'abandonar Barcelona per exiliar-se a la República Argentina:

Kilómetros y kilómetros de luces centelleando bajo la noche; debajo de las luces, kilómetros y kilómetros de asfalto y piedras grises y entre el asfalto y las piedras, bajo las luces, lejos del cielo y de la tierra, los hombres luchando, agitándose, corriendo de un lado a otro, como condenados, en un infierno de desesperación. (Juan Arbó 1956, 277)²⁵

BARCELONA I ELS SEUS MIL ROSTRES

Barcelona com a imatge literària no és, per tant, una construcció mineralitzada o decorativista: no oblidem que, com puntualitza l'arquitecte Louis Henri Sullivan, una ciutat és el «reflex físic del caràcter dels seus habitants [...]». És la seva imatge, la seva materialització» (cit. a Poyatos 1988, 275), i per això, l'escriptor, abans de tot, hauria de capturar aquesta materialització infestada de signes. Així ho fa Sebastià Juan Arbó. Respecte a això, Barcelona simbolitzaria en les dues novel·les un espai asfixiant, en permanent estat de guerra psicològica i social. Espai, doncs, distòpic, davant la construcció utòpica, si bé no menys violenta —però una violència tal vegada més pura—, de les *Terres de l'Ebre* i els seus pobladors. Tant *Sobre las piedras grises* com *María Molinari* van degradant aquesta simbologia, per bé que és en el segon llibre, torno a reiterar, on aquest paisatgisme urbà assoleix major solidesa ja que està saturat d'un molt particular temps històric: els convulsos anys quaranta. Arbó és molt sabedor de la densitat sociològica, cultural, de Barcelona; una metròpoli, per això, complexa i impenetrable. Així, Albarà —simulació del mateix autor?— reflexiona de la següent manera: «¡Qué horrible es nuestra ciudad! Tiene mil rostros, la mayoría deformes [...]. Nosotros apenas le vemos uno. ¡Cuán poco sabemos de ella!» (Juan Arbó 1957, 101).

Davant d'aquesta realitat ingrata, es planteja Arbó la fugida cap a l'*hortus* rural —un dels vectors expressius més poderosos en tota la seva narrativa—. El mateix Andrés Albará, a tall d'exemple, se sent temptat per aquesta fugida si bé, al capdavant, és conscient de la impossibilitat de dur-la a terme —ell forma part, ja, de l'elit intel·lectual barcelonesa, i per això, és fruit dels rígids engranatges de creixement, destrucció i reproducció que nidifiquen en aquesta elit—: «Muchas veces, en momentos de desánimo [...] había pasado

²⁵ El mateix sostindrà el nostre autor a *Martín de Caretas*, si bé amb un llenguatge molt més auster, seguint les tradicionals pautes picaresques. Per exemple: «Todavía no había visto nada; empezaba a sospechar que había algo más en Barcelona, algo, detrás de las fachadas, que no era tan hermoso, y por esto no se veía; estaba más escondido, por esto» (Juan Arbó 1959, 352).

por su mente la idea de retirarse aquí [...], de dedicarse a la tierra [...]. Pero la ciudad había acabado por vencer siempre; el afán de lucha, el trabajo, la ambición, las amistades, acababan [...] por dominarle. La ciudad le había aprisionado, le había envenenado» (1957, 339).

Fet i fet, en cas de situar-nos en un punt de mira més conceptualitzat, fàcil resulta observar que les dues novel·les d'Arbó es cabdellen, efectivament, al voltant d'un dels tòpics literaris que major fortuna han tingut en aquests darrers segles: l'urbs com un àmbit de combat i deshumanització, en contrast amb l'«apartada vida» del món rural —seria útil rastrejar aquí alguna afinitat amb les polaritzacions entre *camp* i *metròpoli* existents, per exemple, en Josep Pla: *El quadern gris*, la seva obra mestra, així ho demostra sense ambigüitats—. Ara bé, un àmbit metropolità que si ideològicament fastigueja l'autor —provocant-li una consciència d'estranyesa, com ja he apuntat—, des de l'angle de l'escriptura artística l'atraparà per complet.²⁶ Saben, doncs, la mirada i l'oïda de l'autor capturar els colors, les llums, els rumors, la respiració d'aquest enorme *animal urbà* anomenat Barcelona. I algunes pàgines amb singular intensitat figurativa apropen *María Molinari* a descripcions que ben aviat prodi-garan, repeteixo, els germans Goytisolo i Juan Marsé —a ells hauríem d'afegir, és clar, títols no menys rellevants dels ja esmentats Antonio Rabinad, Andrés Bosch o Eduardo Mendoza—. Vegem, a manera de tancament d'aquestes notes meves, el següent *nocturn* barcelonès que dibuixa Sebastià Juan Arbó, l'ull analític del qual persegueix els mil objectes que esquitxen els carrers de l'urbs per, d'aquesta manera, capturar-los i transfigurar-los en matèria literària:

El cielo encapotado, bajo, parecía gravitar sobre la ciudad. Una bruma ligera, húmeda, se arrastraba por las calles. En los puntos iluminados se la veía correr deshecha en vapores blancos, tenues; desgarrábase deshinchada en las ramas de los árboles. Los edificios flotaban, sin apenas contornos, como extraños navíos, anclados en la noche, fantásticos, sin realidad [...].

Por el lado de las Ramblas se encendieron las primeras luces; ahogadas en la niebla y en la oscuridad difusa, arrancaban reflejos al

²⁶ Aquest sentiment d'estrangeria davant de Barcelona és una de les idees força que recorren amb major intensitat *Sobre las piedras grises*, i això mitjançant sintagmes, algun d'ells ja mencionat, com «ciudad fría y hostil» (Juan Arbó 1956, 71), «ciudad extranjera» (1956, 218), «ciudad extraña» (1956, 221), «Cada vez me siento más extranjero en este mundo» (1956, 266), etc. Només les «piedras grises y gastadas», i les «calles desiertas» del barri Gòtic semblen aportar calor als personatges amb el seu «silencio» gairebé religiós (1956, 50 i 212). El mateix succeeix a *María Molinari*: «ciudad extranjera» (Juan Arbó 1957, 30) i «inhóspita» (1957, 153), per exemple.

asfalto mojado, y a través de la luz se veían correr como un humo ligero los jirones deshechos de la niebla.

Los autos, por las cuatro calzadas, cruzaban raudos [...], en todas direcciones con sus capotas relucientes; se oía intermitentemente el repiqueteo sonoro de los timbres del tráfico; las luces de señales iban cambiando: verde, rojo, amarillo, verde, rojo, verde, verde, rojo, y así desde el amanecer, como un juego monótono y sin sentido, ideado sólo para hacer más bello el nocturno de la ciudad. (Juan Arbó 1957, 7-8)

Aquest territori urbà és, doncs, per a Arbó un «espai viscut», per emprar les paraules de Gaston Bachelard. I espai certament «infeliç», replet d'«hostilitat» gairebé sempre, encara que, transfigurat per la imaginació, es converteixi en topografia *exalçada* que provoca una gran fruïció estètica.²⁷ Es tracta, per tant, d'un joc d'ambivalències que, en forma de nerviosa espiral, enclou successives tensions entre el repudi ideològic i la fascinació iconogràfica: un món metropolità gens impassible, cal repetir-ho. Sens dubte per aquí —al costat de les coincidències abans suggerides entre l'autor de *Tino Costa* i els narradors del mig segle— sorgeixi alguna considerable distància: si en aquells —pensem, sobretot, en García Hortelano— s'imposarà la *mirada de gel*, al compàs de l'escriptura algebraica d'un Robbe-Grillet, en el nostre novel·lista, al contrari, el descripcionisme sol estar replet de complicitats emocionals.²⁸ Així doncs, Arbó, enllaçat amb una determinada tradició romàntica, sembla complir amb aquella postilla de Goethe als *Physiognomische Fragmente*, de Johann Kaspar Lavater, segons la qual els vincles entre l'home i l'espai que l'envolta són actius per ambdues direccions: l'entorn forma l'home, i a la vegada, l'home esculpeix aquest entorn. La ciutat, en definitiva, com un actant col·lectiu, amb les seves llums i les seves ombres, un clarobscur curull sempre de torbadora bellesa.

BIBLIOGRAFIA

ALBORG, Juan Luis. 1962. *Hora actual de la novela española vol. II*. Madrid: Taurus.

²⁷ Vegeu per a aquestes citacions Bachelard (1965, 27).

²⁸ En efecte, davant la «comunió» emocional entre l'espai i els personatges d'un relat —tan característiques d'un Arbó que beu de les fonts del realisme del segle XIX— l'autor de *Le Voyeur* repudiaria, com és ben sabut, qualsevol contaminació entre ambdues parts, sigui aquesta patètica o feliç: «L'home mira el món, i el món ja no li torna la mirada», ja que «les coses són allà» i «no són res més que coses, limitada cadascuna a si mateixa» (Robbe-Grillet 1963, 53 i 65).

- BACHELARD, Gaston. 1965. *La poétique de l'espace*. París: Presses Universitaires de France.
- BONET, Laureano. 1994. *El jardín quebrado. La Escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*. Barcelona: Ediciones Península.
- ENGELS, Friedrich. 1980. *The Condition of the Working-Class in England*. Moscou: Progress Publishers.
- ESPINÀS, Josep Maria. 1956. «Otro triunfo de Miguel Delibes». *Destino*, núm. 962: 35.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1956. *Sobre las piedras grises*. Barcelona: Ediciones Destino.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1957. *María Molinari*. Barcelona: Ediciones Destino.
- JUAN ARBÓ, Sebastià. 1959. *Nuevas y viejas andanzas de Martín de Caretas*. Madrid: Ediciones Cid.
- MASOLIVER, Juan Ramón. 1943. «En esta ciudad». *Destino*, núm. 311: 10.
- POYATOS, Fernando, ed. 1988. *Literary Anthropology*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- ROBBE-GRILLET, Alain. 1963. *Pour un nouveau roman*. París: Les Éditions de Minuit.